

Manifesty ukraińskiego futuryzmu: od *Querofuturyzmu* do *Spotkania na stacji węzłowej*

W historii ukraińskiego futuryzmu zwykło się wyróżniać chronologicznie trzy etapy¹, które umownie nazwałabym: inicjacyjnym – futuryzmem poszukującym, właściwym – panfuturyzmem, oraz kompromisowym – związanym z funkcjonowaniem czasopisma „Nowa Generacja”. W niniejszym szkicu skoncentruję się na manifestach z dwóch pierwszych etapów, od *Querofuturyzmu* i *SAMego* z 1914 roku do napisanego w 1927 roku *Spotkania na stacji węzłowej*, omówię ich charakter i rolę, zawartą w nich krytykę dotychczas tworzonej sztuki tradycyjnej, a także spróbuję zrekonstruować wizję nowej, awangardowej sztuki (choć samo pojęcie awangardy się w nich nie pojawia, to twórcze „pierwszeństwo” jest w tym wypadku oczywiste *per se*) zawartą w wypowiedziach tego okresu. Przyjęta przeze mnie cezura nie oznacza, że po roku 1927 nie powstawały żadne teksty o charakterze postulatycznym, ale było ich niewiele i dla nakreślenia futurystycznej sztuki ukraińskiej są one nieistotne. W zamyśle Mychajła Semenki „Nowa Generacja” wyszła poza ramy manifestów i postulatów, miała być „wcieleniem” tej nowej sztuki w życie. Rzeczywiście, należy tutaj przyznać, że czasopismo, nie tylko w mojej opinii², wyróżniało się znakomitym poziomem artystycznym, wliczając w to walory edytorskie, i było rezultatem pracy twórców rozmaitych gałęzi sztuki, na czym Semence bardzo zależało. Komentatorzy nie podzielają jednak tej entuzjastycznej oceny, stwierdzając, iż „Nowa Generacja – to już tylko echo

¹ M. Sulyma, *Try etapy ukraińskoho futuryzmu*, [w:] *Ukraiński futuryzm. Wybrani storinky*, wybór i komentarz M. Sulyma, przedmowa I. Udvari, Nired'haza 1996, s. 7–15.

² Zob. B. Nazaruk, *Futuryzm na Ukrainie*, [wstęp do:] *Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie*, wybór i wstęp B. Nazaruk, Warszawa 1995, s. 8.

futuryzmu”³. Być może taka ocena podyktowana była coraz silniejszym uwikłaniem owego ruchu artystycznego w kwestie polityczno-społeczne, które z kolei wynikało z zaostrzającej się nagonki na kolejnych pisarzy i ciągle kurczącego się pola swobody literackiej w warunkach rosnącej władzy partii komunistycznej, aż do dyktatury Stalina i wielkiej czystki w latach 1934–1939. Nie oceniając i nie rozstrzygając w tym miejscu roli oraz statusu ostatniego okresu, przejdę do omówienia etapów zasygnalizowanych w tytule artykułu.

Początek 1914 roku to moment, kiedy sam Filippo Tommaso Marinetti podróżuje po Europie Wschodniej, prowadzi wykłady w Moskwie, bywa też w ukraińskich miastach, w tym w Charkowie i Kijowie⁴. W styczniu 1914 roku Kijów odwiedza również Włodzimierz Majakowski, który wraz z Wasylem Kamieńskim i Dawydem Burlukiem organizuje dość nietypowe widowisko nazwane „poezokoncercem” i niezbyt przychylnie anonsowane przez ówczesną gazetę codzienną „Posliednije nowosti”⁵. Kilka dni po pokazie redaktorzy tego samego wydawnictwa pisali z nieukrywaną satysfakcją, że pokaz nie przyciągnął zbyt wielu widzów i tylko „Nie zważając na ogólne niezadowolenie, jakieś tajemnicze typy (...) nieprzerwanie oklaskiwały każdy występ”⁶. Jak stwierdza Mykoła Sulyma, bardzo możliwe, że jednym z owych „tajemniczych typów” był Mychajło Semenko, wówczas student medycyny i początkujący skrzypek. Być może owładnięty nagłą fascynacją lub tylko zachęcony widowiskowym spektaklem (prawdopodobnie z rosyjskimi futurystami zetknął się już wcześniej w Petersburgu), młody Semenko rzuca studia oraz skrzypce i decyduje się przenieść idee futuryzmu na grunt ukraiński. W lutym tego samego roku wydaje tomik *Derzannia*, a wraz z bratem Wasylem i przyjacielem Pawłem Kowżunem zakłada pierwsze ukraińskie futurystyczne ugrupowanie i drukarnię Quero (z łac. ‘szukać’, ‘śledzić’).

Tutaj warto od razu podkreślić, że ten narodowy wariant od początku wyróżniał się syntetycznością, jako że w pierwotnym składzie grupy znalazł się jeden poeta i dwóch artystów plastyków. W futuryzmie uwiadaczniają się elementarne zasady estetyki awangardy – głównego ideologiczno-estetycznego ruchu XX wieku, który połączył na pozór rozbieżne

³ H. Czernysz, *Do istoriji ukrains'koho futuryzmu*, [w:] *Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie*, dz. cyt., s. 70.

⁴ Zob. A. Biła, *Futuryzm*, Kyjiw 2010, s. 37.

⁵ Zob. M. Sulyma, *Try etapy...*, dz. cyt., s. 8.

⁶ Tamże.

tendencje epoki: pewnego rodzaju fanatyzm w popieraniu nowych idei w sztuce, wyszukany elitaryzm, z banalizacją, masowością. Anna Biła, badaczka ukraińskiej awangardy, źródeł ukraińskiego futuryzmu szuka nie w działaniach włoskich czy rosyjskich literatów, lecz w sztukach wizualnych i przestrzennych: w rzeźbach Ołeksandra Archipenki, obrazach Ołeksandra Bohomazowa czy Kazimierza Malewicza (pomijam tutaj kwestie przynależności narodowej autora). Ta sama badaczka z przekonaniem stwierdza jednak, że

Prawdziwa historia ukraińskiego futuryzmu rozpoczyna się w 1914 roku, w momencie, kiedy wychodzi pierwszy manifest Semenki. W którąkolwiek stronę wiałby wiatr, jakkolwiek zmieniałyby się formacje kulturowe, narodowy futurizm łączyła i ugruntowywała wola jednego człowieka⁷.

Pierwsze manifesty napisane przez Semenkę nie odbiegają od wcześniejszych chronologicznie tekstów tego typu. W 1914 roku ukazały się tam dwie książeczki ukraińskiego autora, które miały być swoistą prezentacją futuryzmu ukraińskiemu czytelnikowi. W lutym opublikowano wspomniany już zbiór poezji *Derzannia*, a we wrześniu manifest *Querofuryzm*. Jak na prawdziwie futurystyczne wydawnictwo przystało, nie obyło się bez skandalu. Zamiast (lub w formie) wstępu do tomiku Semenka zamieszcza tekst o charakterze postulatycznym zatytułowany *SAM*, w którym zasadniczo powtarza postulaty Marinettiego: neguje tradycję, występuje przeciwko jakimkolwiek przejawom kultu w sztuce. W tym aspekcie futurystyczne nawoływania współgrają z innymi, obecnymi wówczas w kulturze ukraińskiej tendencjami czy ugrupowaniami modernizującymi, w tym z głosem „Ukraińskiej Chaty”⁸, i przeciwstawiają się sztuce prowincjonalnej i proswitiańskiej.

Przy okazji warto zaznaczyć, że poetycki debiut Semenki zatytułowany *Prelude*, wydany w 1913 roku, zdecydowanie nie przypomina jego późniejszych eksperymentów i wyraźnie naznaczony jest wpływem symbolizmu twórców związanych z „Ukraińską Chatą”. Jednak już rok później w tekście *SAMego* młody poeta zrywa z własną twórczą historią i naraża

⁷ A. Biła, dz. cyt.

⁸ „Ukraińska Chata” – wydawany w latach 1909–1914 ilustrowany miesięcznik literacko-naukowy o profilu społecznym, którego redaktorem naczelnym był Pavlo Bohac’kyj. Uważany za jedno z czasopism, które stanowiło płaszczyznę dla rozwoju idei narodowych. Krytycy i twórcy literaccy związani z „Chatą” głosili konieczność modernizacji w sferze kultury i sztuki oraz uwolnienie tej ostatniej od powinności społecznych.

się na szczególną krytykę publiczności, w tym niedawnych kolegów po piórze. Futurysta nie poprzestaje bowiem na negatywnym komentowaniu obecnego stanu rzeczy, lecz posuwa się znacznie dalej i w wymownym geście „pali swojego *Kobziarza*”⁹, protestując przeciwko hołdowi, jaki ciągle oddawano Tarasowi Szewczence. W tekście autor bezpośrednio zwraca się do odbiorcy, przemawia do niego prostym językiem, zapraszając do rozmowy o sztuce: „Ej, Ty, człowieku, słuchaj! Chcę powiedzieć Ci coś ważnego (...). Nie ma nic lepszego niż rozmawiać z Tobą o sztuce”¹⁰. Po chwili jednak Semenکو nie chce z tym człowiekiem rozmawiać, oburzony na współrozmówcę, gdy ten przynosi „pobrudzonego *Kobziarza* i mówi, że tak wygląda sztuka”¹¹. W toku tego monologu (stylizowanego na rozmowę) autor dowodzi, iż „tam, gdzie jest kult, nie ma sztuki”¹², i pali swój egzemplarz fundamentalnego dla kultury ukraińskiej dzieła. Gest ten ma charakter oczyszczający, a jego celem jest uwolnienie literatury (i sztuki w ogóle) nawet nie tyle od jakichkolwiek elementów narodowych, ile od wszelkich prób kanonizowania sztuki.

Interesującym aspektem relacji awangardowych ruchów i krytyki jest zaistniały w momencie publikacji *SAMego* konflikt między Semenką a przedstawicielami wspomnianej „Ukraińskiej Chaty”. Jak pewnie nie trudno się domyślić, krytycy związani z tym kręgiem, Mykoła Jewszan i Mykyta Striblański, nie pozostawili na Semence suchej nitki. Gest palenia *Kobziarza* odczytano jak otwarte beczeszczenie, gwałt, urąganie wszystkiemu, co ukraińskie. Niedawni nauczyciele oskarżali Semenkę o plagiat, dziwactwo i całkowity idiotyzm, niejednokrotnie uciekając się do gorszych inwektyw. Oleh Il’nyč’kyj poświęca sporo uwagi zagadnieniu tejże krytyki i stara się wyjaśnić przyczyny takiego rozdźwięku między „pierwszymi modernistami” a „futurystami”¹³. Chatianie nie występowali bezpośrednio przeciwko tradycji, ale przeciwko jej ukrajinofilskiemu charakterowi. Semenکو poszedł dla nich za daleko, wyglądało bowiem na to, iż neguje on samą ideę sztuki narodowej.

⁹ M. Semenکو, *SAM*, [w:] *Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie*, dz. cyt., s. 13. Wszystkie cytaty z ukraińskich manifestów futurystycznych, jeżeli nie zaznaczono inaczej, podaję w autorskim tłumaczeniu.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ O. Il’nyč’kyj, *Ukrajins’kyj futuryzm (1914–1930)*, tłum. z ang. R. Tchoruk, L’viv 2003.

Mimo że w swoich postulatach pisarze i krytycy „Ukraińskiej Chaty” wydawali się bardzo radykalni, to tak naprawdę w swych dokonaniach byli zdecydowanie mniej oryginalni i nie stworzyli jednego, głównego kierunku. Celem poprzedników Semenki nie było upowszechnienie estetycznych innowacji, lecz ogólne przyjęcie pewnych modernistycznych przekonań, w tym autonomii sztuki czy kultu piękna. Chatianie byli tak naprawdę zwolennikami idei narodowych – zarzucali Semence na przykład wykorzystywanie języka ukraińskiego w negatywny sposób (czyli przez eksperyment). Striblański i Jewszan nigdy nie nawoływali do eksperymentu. Według kijowskich krytyków literatura powinna mieć wymiar uszlachetniający i być powiązana z wyższymi ideałami moralnymi. Koncentrację na zasobach stylistycznych traktowali oni wręcz jako obrazę dla intelektualnego, wysokiego wymiaru poezji. Zdradzali niejako poza tym swoje postulaty równania do poziomu europejskiego, w futurystycznych nowinkach widząc epigoństwo wobec poetów rosyjskich. W ich mniemaniu pisarze „modernistyczni” mieli wytłumaczenie dla swojej twórczości tylko wtedy, gdy za pomocą nowych środków wyrazu poruszali poważne tematy, w głęboki sposób zakorzenione w kulturze ukraińskiej. Dla posługujących się wysokim stylem i wyszukaniem dyskursem krytyków i twórców poezja Semenki była prawdziwym szokiem, dlatego też nie spotkała się z pozytywnym przyjęciem. W tekście *Pro domo Sua* z lekceważeniem odnosi się on do tej, jak sam stwierdza, „dobrodusznej krytyki”, nie podejmując dyskusji z jej autorami; ucina, pisząc: „Takim krytykom kłaniam się i dziękuję”¹⁴.

Semenko ani przez chwilę nie ograniczał się do prostej negacji, jego poglądy na sztukę wyrastają z bezwarunkowej wiary w postęp. Ukraiński futurysta, podobnie zresztą jak włoscy czy rosyjscy reprezentanci tego kierunku, jest zwolennikiem maksymy ujmowanej potocznie w słowach: „Kto nie idzie naprzód, ten się cofa”. Sztuka jest dla niego wiecznym ruchem; uważa, że w sztuce zupełnie nieciekawe jest wszystko to, co zostało już odkryte i przeżyte/doświadczone (tak dla odkrywcy, jak i odbiorcy sztuki). W jednym z późniejszych tekstów pisze:

Wszystko, co zostało już zrealizowane, nie jest sztuką, jako że traci dynamizm poszukiwań. I dla sztuki czystej nie ma znaczenia, czy owe odkrycia zarastać będą kurzem w muzeach, czy zostaną bezpowrotnie zniszczone¹⁵.

¹⁴ M. Semenka, *Pro domo Sua*, [w:] *Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie*, dz. cyt., s. 16.

¹⁵ Tamże, s. 14–15.

Potwierdzeniem tej wiary w nieustający pęd i dynamizm istnienia są słowa zawarte w wydanym kilka miesięcy później manifestie *Querofuturyzm*, zawierającym wiele propozycji i postulatów pozytywnych, kreślącym tym samym zasadniczy wzorzec nowej sztuki: „Sztuka jest dążeniem. Dlatego to proces. Ludzka dusza żyje w czasie. Zatem i sztuka, jako wyraz duszy, jest ruchem”¹⁶. Takie właśnie rozumienie sztuki stanowi punkt wyjścia futuryzmu poszukującego. Ukraiński teoretyk uważa swoją wersję futuryzmu za tymczasowy kierunek w sztuce, ale za stałą metodę sztuki (chodzi tutaj o nieustanne poszukiwanie i dążenie). Wykorzystując psychofizjologiczne teorie procesu twórczego i powołując się na niedawnego wykładowcę Kalistrata Żakowa¹⁷, stwierdza, że „sztuka to proces szukania i przeżywania, bez wprowadzenia w życie, urzeczywistnienia”¹⁸. Przywoływana już Anna Biła uznaje, że jedną z cech awangardy jest łączenie teorii z kręgu psychologii i filozofii z postulatami teoretycznymi w sztuce, i tak jak automatyczne pisanie zlało się z wolnymi skojarzeniami Freuda, tak Semenکو, będąc wyznawcą poszukiwań i dynamiki, aktywności twórczej oraz intuicji, łączy idee psychologii, teorii sztuki i filozofii, nadając swoim poglądom wymiar uniwersalny¹⁹.

W tekście *Querofuturyzm* poruszona zostaje ponadto kwestia narodowego wymiaru sztuki. Querofuturyzm, jako jedyna możliwa droga postępu w sztuce, miał charakter kosmopolityczny, ponadnarodowy, zaś twórcy spod tego znaku w każdym zakątku świata mogli poczuć się jak w domu. Semenکو postawił przed sobą zadanie stworzenia programowego kierunku, całego ruchu mającego na celu przybliżenie sztuki do tych granic, przy których powstała nowa era. Wybuch pierwszej wojny światowej zawiesza jednak działalność grupy skupionej wokół autora manifestów, zamykając tym samym pierwszy etap ukraińskiego futuryzmu.

Lecz przerwanie czy zawieszenie działalności nie oznaczało ostatecznego kresu, bez względu na to, że skład przedwojennej grupy musiał ulec zmianie. W 1918 roku Semenکو wydaje w Kijowie kilka zbiorów poezji i zakłada kolejne ugrupowania: w 1919 roku Flamingo, w 1921 – Udarną (Uderzeniową) Grupę Poetów-Futurystów, przemianowaną jeszcze tego samego roku na Aspanfut (Asocjację Panfuturystów). To ostatnie

¹⁶ Tamże, s. 14.

¹⁷ Zob. A. Biła, dz. cyt., s. 53.

¹⁸ M. Semenکو, *Querofuturyzm*, [w:] *Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie*, dz. cyt., s. 14.

¹⁹ A. Biła, dz. cyt., s. 46.

ugrupowanie osiągnęło największy sukces pod względem popularności, a w jego skład wchodził: Ołeksia Slisarenko, Jurij Janowski, Ołeksia Bluz'ko, Andrij Czużyj, a przede wszystkim Mykoła Bażan i Geo Szkurupij. Oprócz aktywności organizacyjnej twórca Aspanfutu nie szczędził czasu na publikacje informacyjno-propagandowe. W wydanym w 1922 roku almanachu *Semafor w majbutnie* (*Semafor do przyszłości*) opublikowany został kolejny manifest – *Postanowka pytania w teorii mystectwa perechodowoji doby*. *Manifest Panfuturystyczny* – proklamujący drugi etap ukraińskiego futuryzmu.

Język i kompozycja *Manifestu Panfuturystycznego* zdecydowanie odbiega od wcześniejszych tego typu tekstów autorstwa Semenki oraz innych manifestów futurystycznych (zarówno polskich, jak i rosyjskich). Publikacja ma formę dobrze skonstruowanego retorycznie, uporządkowanego w jedenastu punktach wywodu czy też wykładu wyjaśniającego, przy czym szczególnie często wykorzystywanymi środkami wyrazu są pytania retoryczne oraz definicje negatywne. Styl jest daleki od poprzednio stosowanego – potocznego; można przyjąć, że autor naśladuje tutaj styl naukowy. Brak również używanych przedtem na szeroką skalę skandalizujących fraz lub nawoływań. Wysuwam tezę, iż *Manifest Panfuturystyczny* można rozpatrywać jako tekst teoretyczny z zakresu teorii sztuki oraz tekst o silnym wydźwięku politycznym. Panfuturyzm to autorska interpretacja rozwoju sztuki (dalej rozumianej jako proces i dążenie). Semenka uważał, że sztuka, sięgnąwszy wyżyn akademizmu i klasycyzmu, może dążyć tylko do destrukcji. Nie wolno jednak czekać, aż umrze ona śmiercią naturalną, trzeba „dobić ją”, a z ułamków starego skonstruować nowe: metasztukę/postsztukę.

Dla Semenki sztuka znajduje się wówczas, w roku 1922, w stadium przejściowym. Na skraj upadku przywieziona została przez francuskich parnasistów, symbolistów, impresjonistów i neoimpresjonistów, którzy poprzez swoją aktywność artystyczną przyczynili się do rozluźnienia jej granic, a nawet rozmycia się granicy między sztuką a życiem, co z kolei doprowadziło do wybuchu futurystycznej rewolucji²⁰. Rewolucja w sztuce zachodzi niejako w ramach rewolucji społecznej, będącej skutkiem (przynajmniej według autora manifestu) przełomu ekonomicznego i kryzysu kapitalizmu. Wszelkie asocjacje z ideologią marksizmu-leninizmu są

²⁰ Zob. M. Semenka, *Postanowka pytania w teorii mystectwa perechodowoji doby*. *Panfuturystyczny manifest*, [w:] *Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie*, dz. cyt., s. 18.

w tym miejscu jak najbardziej trafne. Panfuturysta wiąże postęp w sztuce z postępem społecznym, który utożsamia z przeobrażeniami na ówczesnej Ukrainie. Pisze:

Rewolucja ta zaszła w chwili skrajnego napięcia kapitalistycznych warunków życia codziennego, a dokładnie w tym momencie, kiedy bezpośrednio przechodzi ono w społeczną rewolucję²¹.

Futuryzm zatem jest kolejnym etapem rozwoju sztuki i jako „aktywność rewolucyjno-destruktywna”²² jest z jednej strony bezpośrednio związany z wcześniejszymi -izmami, stanowiąc ich logiczną kontynuację, apogeum zniszczenia, z drugiej zaś strony absolutnie się tymże -izmom przeciwstawia, występując z postulatem całkowitego zakwestionowania tradycji, ponieważ tylko poprzez futurystyczną destrukcję możliwy jest dalszy rozwój sztuki. „Poza futuryzmem proces twórczy nie postępuje”²³, stwierdza twardo Semenکو, zaprzeczając jednocześnie, jakoby jego wizja futuryzmu miała wymiar teoretyczny:

Futuryzm nie jest teorią sztuki ani nie był też samą sztuką. Futuryzm jest przejawem rewolucji w sferze wzajemnych relacji [zapewne idzie tu o przenikanie się sztuk, łączenie różnych dziedzin sztuki – przyp. K.P.], futuryzm jest punktem wyjścia dla poszczególnych zadań treści, formy i materiału w sztuce²⁴.

Autor tych słów dookreśla zasygnalizowane w *Querofuturyzmie* rozumienie sztuki jako procesu, kładąc nacisk na jego orientację ideową oraz pierwotną jednotorowość. Zaznacza, że nagromadzenie się przedfuturystycznych -izmów było pewnego rodzaju wypaczeniem, zaburzeniem organiczności tegoż procesu, ostatecznym przejawem destrukcji. Pojawienie się licznych spokrewnionych nurtów doprowadziło do przerwania głównego toku sztuki. Aby na ów „zagubiony tor” powrócić, należy w tę postępującą destrukcję wprowadzić element pozytywny:

(...) można byłoby odnaleźć zagubiony tor procesu twórczego. Oczywiście, można to osiągnąć jedynie, wnosząc do sprawy moment konstruktywny. To znaczy można to zrobić na podstawie naukowej teorii sztuki, która śledzi kolejne etapy destrukcji²⁵.

²¹ Tamże.

²² W oryginale: „rewolucyjno-destruktywna akcja”. Zob. tamże.

²³ Tamże, s. 19.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

Przy okazji Semenکو uzupełnia swoją myśl stwierdzeniem, że różnorodność -izmów odpowiada dobrze kapitalistycznej, a pierwiastek konstruktywny może zaistnieć wyłącznie w warunkach komunizmu; czasy współczesne autorowi manifestu to doba przejściowa, ostatni etap destruktywno-konstruktywny i rewolucyjno-budujący – zakończenie destrukcji i stworzenie bazy dla przyszłej konstrukcji. Jak stwierdza stanowczo Semenکو:

Pierwszym zaś momentem nowej konstrukcji jest moment znalezienia uogólniającej teoretycznej zasady (pryncypu) – dzięki czemu możliwa będzie kontynuacja przerwanej toru sztuki. To pierwszy punkt teorii naukowej systematyzacji sztuki, którą przedstawiłem i którą proponuję nazwać panfuturystyczną²⁶.

Futuryzm w zamyśle ukraińskiego twórcy ukazuje destrukcję sztuki nie jak poprzednie nurty w sposób fragmentaryczny, rozbity na wiele torów, lecz jako jeden ruch, kolejny etap rozwoju organizmu-sztuki. Z drugiej strony panfuturyzm stwarza podwaliny dla pierwszych konstrukcji:

Panfuturyzm, opisując i wyjaśniając procesy destrukcji, badając je i ujmując w naukowe formuły oraz przewidując fakt zakończenia procesu dyferencjacji, wyznacza *stricte* naukowy schemat dalszego konstruktywnego rozwoju (...). Futuryzm to zagubiony tor sztuki²⁷.

W całym wywodzie autor konsekwentnie przypisuje fazy destrukcji/konstrukcji sztuki oraz sposoby postrzegania tychże do poszczególnych etapów przekształceń polityczno-społecznych na terenie dzisiejszej Ukrainy, traktując tym samym historię sztuki jako element historii dziejów. Semenکو dość często używa słownictwa, które w niedalekiej przeszłości stało się nieodłączną częścią nowomowy; padają na przykład sformułowania: „radzieckie budownictwo”, „sztuka burżuazyjna” itp.

W kolejnym tekście o znamionach manifestu, zatytułowanym *Zmist i forma (Treść i forma)*, Semenکو odrzuca kategorie treści i formy, za pomocą których wcześniej opisywano sztukę. Według niego kategorie te, choć zasadne i przydatne, nie wyczerpują problemu. Píše: „te formuły są właściwe dla danego punktu widzenia, ale dla naukowego badania nie nadają się. Stwarzają zakłęty krąg, stają się kanonem, kwestią wiary

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

czy smaku”²⁸. Forma oraz treść były do przyjęcia jako atrybuty akademizmu i klasycyzmu, lecz nie dla doniosłej doby przejściowej. Panfuturysta proponuje podział na części składowe, wyjaśniając, że proces (sztuka) ma dualistyczny charakter: składa się z istoty zewnętrznej, czyli faktury, i wewnętrznej, czyli ideologii. Ideologia jest rozumiana jako element korygujący i element woli twórczej, równoznaczny z filozofią danej epoki, a ideologią korygującą jest na dany moment ideologia proletariacka. Pojęcie faktury mieści w sobie materiał sztuki, treść i formę – te trzy elementy są jednak według twórcy pojęciami względnymi, zmiennymi, a pojęcie faktury jest „absolutnie syntetyczne”²⁹. Komentując kwestię dualistycznej istoty sztuki, wyjaśnia, że wprowadzone przez niego pojęcia są zależne od siebie i rozwijają się paralelnie do historii ludzkości. Śledząc rozwój faktury sztuki, można przewidzieć perspektywę procesu rozwojowego sztuki, i na odwrót – śledząc tę perspektywę, można przewidzieć też ideologiczny rozwój sztuki. Każda sztuka ma swoją fakturę, w dobie przejściowej zaś następuje jej rozkład, którego celem jest ustanowienie nowej faktury – kombinacji elementów pozostałych po destrukcji, a nawet więcej: stworzenia nowych dziedzin sztuki na zasadzie fuzji.

Na zakończenie wspomnę o jeszcze dwóch krótkich tekstach z *Semafora...* zatytułowanych *Manifest Marinettiego i Panfuturyzm* oraz *Zakłyk (Nawoływanie)*. Manifest włoskiego futuryzmu uważa Semenکو za wyraz „kapitalistycznej struktury społeczeństwa”³⁰ zarówno w aspekcie faktury, jak i ideologii, za pierwszy etap zasadniczej rewolucji. Podkreśla, że był on ostatecznym głosem upadku, „dokumentem śmierci”. Marinetti według Semenki był prekursorem pod względem faktury, natomiast absolutnie nie można było się z nim zgodzić pod względem ideologicznym. Dzięki proletariackiemu czynnikowi ideologicznemu futurystyczna rewolucja weszła na wyższy poziom. Innymi słowy, Marinetti wzbija się na wyżyny destrukcji, proletariacka ideologia zaś jest tym elementem, który ma ładunek konstrukcyjny, i to dopiero w Semenkovym panfuturyzmie sztuka dogoniła życie.

Druga połowa lat dwudziestych XX wieku przynosi postępujące rozczarowanie futuryzmem, kolejni artyści skupieni wokół Semenki zbaczą z panfuturystycznego toru, poszukując innych (niekoniecznie nowych)

²⁸ M. Semenکو, *Zmist i forma*, [w:] *Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie*, dz. cyt., s. 25.

²⁹ Tamże.

³⁰ M. Semenکو, *Manifest Marinettiego i Panfuturyzm*, [w:] *Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie*, dz. cyt., s. 27.

środków artystycznego wyrazu lub, jak w przypadku poetów debiutujących w kręgu futurystów, własnego, indywidualnego stylu. W 1927 roku Semenکو zakłada kolejne ugrupowanie, wspomnianą już we wstępie Nową Generację. Historia ukraińskiego futuryzmu trwać będzie niemal do śmierci ojca-założyciela w 1937 roku, lecz, jak już również zostało wyjaśnione, rok 1927 jest uważany za przełomowy w jego dziejach. Swoistym pożegnaniem panfuturyzmu był opublikowany w 1927 roku tekst *Zustricz na perechresnij stancji. Rozmowa tr'och* (Spotkanie na stacji węzłowej. Rozmowa trzech) autorstwa Semenki oraz dwóch innych najwybitniejszych przedstawicieli kierunku – Geo Szkurupija i Mykoły Bażana. Dla ostatniego z nich był to gest pożegnania z poetyką eksperymentu: w czasie rozmowy podkreśla jak mantrę: „(...) lubię dobry wiersz, rym nie wyklucza dobrego wiersza”³¹, i otwarcie przyznaje się do wycofania z poszukiwań nowej formy (paradoksalnie, co warto zauważyć, Bażan jest mistrzem gry z wierszem polimetrycznym). Szkurupij zaś, choć wraz z Semenką negatywnie odnosi się do pomysłów Bażana, przebąkuje coś o współpracy z zupełnie innym ugrupowaniem, jakim było WAPLITE (Wilna Akademia Proletarskoji Literatury), czyli założone w 1926 roku przez Mykołę Chwyłowego stowarzyszenie, którego zasadniczym celem miało być dążenie do zachodnioeuropejskich standardów w sztuce.

Mimo godnej podziwu aktywności Mychajła Semenki ukraiński futuryzm nie zyskał nigdy szerokiego poparcia ani wśród twórczej elity, ani wśród mas społecznych. Z perspektywy czasu i nieco z przekąsem można stwierdzić, że czołowemu ukraińskiemu panfuturystcie nie udało się skierować sztuki na właściwy według niego tor, a on sam na dziesiątki lat, w wyniku działania rygorystycznej radzieckiej cenzury, został niemal zapomniany³². I choć w literaturze ukraińskiej po roku 1991 można dostrzec wpływ futurystycznej estetyki na poszczególnych poetów, na przykład Serhija Żadana, jednak z pewnością nie jest to taka skala, w stosunku do której moglibyśmy mówić o kontynuacji czy nawet wybitnie istotnym oddziaływaniu. Literacka „rozmowa” trzech futurystów z lat dwudziestych ma w sobie mało cech realnej dyskusji, stanowi raczej prezentację poglądów, bilans lub sprawozdanie z dotychczas osiągnię-

³¹ M. Bażan, M. Semenکو, G. Szkurupij, *Zustricz na perechresnij stancji*, [w:] *Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie*, dz. cyt., s. 47.

³² Dzięki usilnym, wieloletnim staraniom żony i córki Semenki, oraz przy wsparciu Mykoły Bażana, wówczas szanowanego poety i działacza kultury, w 1985 roku (dopiero!) ukazał się jedyny wydany w okresie ZSRR zbiór wierszy tego poety.

tych zamierzeń i wyraża powątpiewanie w słusność kontynuacji działań twórczych. Bardzo wymownie swój stosunek do futuroizmu ujął Mykoła Bażan w poniższych słowach, które odzwierciedlają jego rozczarowanie i są znakomitą podsumowaniem ogromnego rozdzwiku między postulatami a rzeczywistością:

Prawda, w tych formułach, za pomocą których lata temu staraliśmy się zbudować nową kolej do przyszłości, było algebry i logarytmów nie mniej niż w obliczeniach inżyniera budowlanego. Ale co z tego? Najbardziej staranne i pilne życzenie/pragnienia, by dowieść, że $2 + 2 = 5$, nie zawsze bywają uzasadnione³³.

³³ M. Bażan, M. Semenko, G. Szkurupij, dz. cyt., s. 51.